

Примечания

¹ Ильин И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М.: Скифы, 1991. С.8.

² Кржижановский С. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С.105. Далее текст «Записных тетрадей» цитируется по этому изданию с указанием страниц.

³ См.: Бовшек А. Глазами друга. Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского // Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена: Повести; Новеллы; Воспоминания о Кржижановском. Л., 1990. С. 479–480.

⁴ См.: Семпер (Соколова) Н. Портреты и пейзажи. Частные воспоминания о 20 веке // Дружба народов. 1997. № 3. С.86–93.

⁵ Кржижановский С. «Записные тетради». С.127, 129

⁶ Бовшек А. Глазами друга (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского) // Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена: Повести; Новеллы; Воспоминания о Кржижановском. Л., 1990. С.515.

⁷ Кржижановский С. «Записные тетради». С.111.

⁸ Цит. по: Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы. М., 1991. С.82.

⁹ Кржижановский С. «Записные тетради». С.119.

¹⁰ Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы. М., 1991. С.223.

¹¹ Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. С.222.

¹² Кржижановский С. «Записные тетради». С.112.

© Л.А. Назарова
Екатеринбург

Ф. ВИЙОН И В. ВЫСОЦКИЙ: ПОЭЗИЯ АУТСАЙДЕРСТВА

Ф. Вийон – французский поэт, личность и поэзия которого на протяжении всех последующих столетий литературного развития неизменно оставались загадкой и для читателей, и для критиков. Пожалуй, в истории литературы трудно найти еще одного художника такого масштаба, о котором нам не было бы известно практически ничего: ни настоящего имени, ни содержания отдельных периодов жизни, ни даже точных дат рождения и смерти. Все это не могло не породить легенды о Вийоне, которую культивировал при жизни сам поэт и которая нашла отражение в многочисленных, зачастую полярных, оценках его творчества последующими эпохами.

Чаще всего его называют «первым певцом Возрождения», поэтом предренессанса. А. Лосев и отчасти О. Мандельштам настаивают на его принадлежности к культуре позднего средневековья. Французские исследователи видят в нем то «сердобольного» поэта-реалиста, то гени-

ального поэта-мистика, чьи баллады на воровском жаргоне (*argot gothique*) являются на самом деле зашифрованными эзотерическими (*argotic*) посланиями.

Особенность вийоновской поэзии (впрочем, как и поэзии или прозы любого другого одаренного художника) в том и заключается, что каждая новая эпоха открывает в ней новое содержание, актуализирует те или иные потенциально заложенные и востребованные ситуацией смыслы. Первое «открытие Вийона» в XX веке состоялось благодаря П. Верлену, о чем писал в свое время О. Мандельштам. Очередным «открытием» можно считать и феномен В. Высоцкого.

Существует значительное количество работ отечественных исследователей, в которых общим местом стало рассмотрение личности и поэзии русского Барда через призму исполненной им в театре роли Гамлета, этой культовой фигуры в самосознании всего XX века. Однако, как нам кажется, не менее важным и значимым образом в лирике Высоцкого, как и всего столетия в целом, предстает и Ф. Вийон – личность маргинальная, божественная и гениальная.

В данном случае мы сознательно поставили в один ряд литературный образ и реальное историческое лицо, конкретного автора. Дело в том, что говорить о какой-либо вийоновской традиции в поэзии – вещь достаточно сложная. Скорее, речь должна идти о том, какой новый образ, новое прочтение или новую мифологию, связанную с личностью французского поэта, реализует то или иное поколение. И в этом смысле Вийон перестает быть только поэтом, биографическим лицом, но сам превращается в героя произведения и в этом качестве вполне может состязаться с такими «вечными образами» литературы, как Гамлет или Дон Кихот.

Иными словами, при постановке проблемы Вийон–Высоцкий наша задача не сводима к тому, чтобы проследить и выделить в лирике последнего отдельные темы, мотивы, идеи или образы его предшественника, сознательную или бессознательную ориентацию поэта XX века на поэзию художника века XV. В дальнейшем речь пойдет о той новой семантической парадигме мифологии Вийона, какой она предстает в 60-70-е годы XX столетия в связи с творчеством В. Высоцкого. Точнее сказать, мы попытаемся, опираясь на методологию рецептивной эстетики, дать краткую характеристику такого феномена, как «Вийон Высоцкого».

Это, конечно же, в первую очередь поэт, но поэт с явно и четко обозначенным социальным статусом. Он – *persona non grata*, аутсайдер. Но аутсайдерство это («Я всеми принят, изгнан отовсюду») особого рода: тот вынужденный остракизм, которому поэт подвергается со стороны общества, не вызывает в нем никаких негативных эмоций, никаких гневных филиппик или инвектив. Поэт не оставляет надежды интегрироваться в мире «официальном». Он страдает от своей изоляции,

но в то же самое время воспринимает ее как вещь справедливую, почти как награду за то, что именно его голос не совпадает с теми интонациями, к которым давно привыкли все. В любом случае проблема взаимоотношений человека и мира остается центральной для художника, одной из главных в его творчестве.

Данная тема в искусстве чаще всего ассоциируется с главным из шекспировских трагических образов, и выше мы уже говорили о том, что Высоцкого часто ставили в один ряд с Гамлетом. Сосредоточенно выясняя свои отношения с окружением и с эпохой, этот герой изначально претендует на роль «трагического тенора» эпохи. Причем трагизм в мироощущении Гамлета задается сразу же с его первого появления на сцене. Он очевиден и, если можно так выразиться, является «трагизмом патетическим», направленным на постановку проблем мирового масштаба. И Гамлет Высоцкого, в основном, сохраняет эти традиционные черты.

В отличие от него Вийон Высоцкого на подобную высоту не претендует, и на патетику тоже. Его главным оружием становятся пародия и ирония. Свое отношение к миру поэт выражает через комическое «разыгрывание жизни в образах лирического героя» (Г. Косиков о Вийоне). Он последовательно надевает на себя разного рода шутовские маски. При этом особо хочется подчеркнуть, что, поступая таким образом, поэт не «мстит миру», который его отверг, не маскирует свои страдания показной бравадой и смехом. Комическое здесь – это «органическая форма изображения личного мира в его драматизме» (Л. Пинский).

Знаменитые «Письма с выставки» («Два письма»), «Письмо в редакцию телепередачи «Очевидное-невероятное» с Канальчиковой дачи», «Диалог у телевизора» («Попугайчики») написаны от лица самых что ни на есть «среднестатистических» советских граждан, с их прозаически-житейскими, будничными, повседневными проблемами, с их подчас примитивным сознанием. Скрываясь за образами этих персонажей, надевая на себя шутовской колпак и кривляясь перед публикой, поэт говорит, казалось бы, о мелочах и пустяках, об обыденном и привычном, не замахиваясь на решение глобальных задач. Но за этим «фиглярством» скрывается не меньший заряд трагического, чем в торжественных, возвышенных монологах Гамлета.

Дело в том, что именно эта непосредственность живого восприятия «масочных героев» поэта, чистота и незамутненность их почти детского взгляда на вещи позволяют художнику обнаружить все недостатки и всю фальшь мира, который их окружает. Так поэту намного легче показать всю нелогичность жизни общества, его абсурд. Социум, рисуемый поэтом, невраждебен человеку, точнее, открыто невраждебен. Трагизм, конфликтность во взаимоотношениях этих двух величин проявляется не сразу: поначалу посмеиваясь над героями стихотворений, постепенно к финалу читатель начинает отдавать себе отчет в том, что

герои эти есть лишь слепок с тех догм и жестких идеологических и иных канонов, которые привиты ему обществом и которые через клоунаду и буффонаду раскрывает автор. Господство этих норм в жизни людей неминуемо ведет либо к расцвету лицемерия и ханжества, либо к торжеству шаблонного, стереотипного мышления и поведения. А потому сами герои воспринимаются уже не только как персонажи комические, но и трагические. Причем носителем этой трагической ноты является в стихотворениях сам автор.

И здесь мы вплотную приближаемся к самому существенному, к тому, что собственно и определяет специфику феномена Вийона Высоцкого. Она как раз и будет заключаться в усилении трагического аспекта восприятия его стихотворений. Как известно, в лирике французского поэта нет баллад с прямо выраженной трагической интонацией. Она всегда скрыта, завуалирована. В поэзии Высоцкого такие произведения есть. Взять, к примеру, его знаменитую «программную» «Песню беспокойства»:

А у дельфина
Взрезано брюхо винтом!
Выстрела в спину
Не ожидает никто.
На батарее
Нету снарядов уже.
Надо быстрее
На вираже!
Парус, порвали парус!
Каюсь! Каюсь! Каюсь!

Помимо столь близкой к Вийону темы смерти, содержащейся в данном стихотворении, оно достаточно ярко и полно раскрывает нам того самого «трагического Вийона», образ которого, повторимся еще раз, нигде напрямую не выражен у французского поэта, но который, безусловно, имманентно присутствует в его лирике и актуализируется в поэзии В. Высоцкого.

Для него характерно обостренное чувство тесной взаимозависимости жизни мира и жизни человека. Причем, чем нелепее и абсурднее ситуация в мире, тем острее и пронзительнее звучит мотив трагедии личности в ней. Поэт, как бы он ни стремился к этому, не может абстрагироваться от окружающего. Наоборот, он воспринимает все исключительно через призму собственного участия или неучастия в происходящем. Каждый раз, начиная разговор о мире, он заканчивает его разговором о себе или шире – о человеке. Причем разговор этот ведется зачастую на последнем крике, последней, самой высокой и пронзительной ноте с тем, чтобы докричаться и достучаться до сердца каждого.

Этот сконцентрированный в последнем нервном напряжении трагизм личности и есть, на наш взгляд, главная отличительная черта вийоновского аспекта поэзии Вл. Высоцкого.